

Da Ta-pum a ta-ta-ta-ta. Le armi nella canzone popolare italiana, tra guerre mondiali e conflitti sociali.

Nelle canzoni popolari di trasmissione orale che nascono nel XIX secolo e per varie tradizioni arrivano fino a noi le armi sono onnipresenti, dal Canto dei Sanfedisti all'Addio del volontario fino alle canzoni anarchiche e socialiste. La canzone d'autore che si sviluppa a partire dalla fine degli anni '50 inizia a raccontare l'individuo, parte di una società che vive le paure della Guerra Fredda, gli scontri degli anni '70 fino al rifiuto del terrorismo. Le armi entrano nella sfera privata con canzoni che raccontano la trasformazione e il cambio di sensibilità di un'intera società. Il contributo è una rassegna della rappresentazione delle armi nelle canzoni, con una attenzione agli elementi formali, fonetici e linguistici che legano questi testi alla più classica tradizione letteraria.

«Rataplan. Rataplan. Rataplan plan plan».

«Ta pum. Ta pum. Ta pum».

«Bang bang».

«Ta ta ta ta».

Nei testi per musica, tanto in quelli di origine popolare che in quelli autoriali, gli eserciti e le armi hanno una propria voce composta di onomatopee. 'Rataplan' è la voce del tamburo che muove l'esercito, 'ta pum' lo scoppio delle mine e dei colpi di fucile, 'bang' è un singolo colpo di pistola, 'ta ta ta' la raffica di un mitra. Cambiano l'organizzazione degli eserciti e della società, cambiano le guerre e i conflitti pubblici e privati, cambiano le voci che raccontano la minaccia di morte delle armi.

La prima attestazione di *rataplan*, con diversa grafia, risale a un *vaudeville* di Charles-Simon Favart del 1744 di carattere licenzioso e libertino.¹ In un testo attribuito a Jacques Cazotte² intitolato *La bonne education* da cantare sull'aria «du Curé de Pomponne»³ compaiono i versi

Sitôt que vous aurez quinze ans,
vous irez à la Guerre:
vous serez soldat, ou sergent,
tambour, ou mousquetaire
et allons, plan, plan, plan rataplan
faites trembler la terre

nei quali sono presenti sia l'onomatopea, sia la collocazione nell'ambito dell'educazione militare.

Di origine popolare è il *Canto dei Sanfedisti* che nella versione più diffusa è composto da una serie di strofe ordinate e canonizzate da Roberto De Felice negli anni '70 del Novecento e incise con la Nuova Compagnia di Canto Popolare.⁴ Il brano era cantato dagli eserciti del cardinale Ruffo e dalle

¹ C.S. FAVART, *L'école des amours grivois*, G. Chez Prault Fils, 1744, 14, <https://archive.org/details/lecoledesamou00fava/page/14>. «Joli-coeur // Air. Rlan tan plan tire lire. // Achevons notre Cruchon, / Et rli, rlan, lan, tan plan, tire lire / Puisque j'obtiens ma Fanchon, / Cel' que mon coeur desire, / Cel' que mon coeur desire, / Rlan tan plan tire lire, / Joli-coeur est bon Garçon, / Et rli & rlan, rlan tant plan tire lire, / Joli-Coeur est bon Garçon, / Il te fera bien rire». Ulteriori informazioni sull'origine e la diffusione dell'onomatopea si trovano attraverso una approfondita pagina di *Wikitionary* <https://fr.wikitionary.org/wiki/rantanplan> mentre colpisce l'errore del *Dictionnaire de l'Academie Francaise* che ne colloca l'origine al XIX secolo.

² E. SHAW, *Two Unpublished Satirical Songs of Jacques Cazotte*, in «Modern Language Notes», 62 (1947), 5, 322-325, <https://doi.org/10.2307/2908814>.

³ Questo si ricava dall'edizione digitale di *Etrennes lyriques, anacréontiques, pour l'année 1789, présentées a Madame*, Parigi, 1789, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97392173_76.

⁴ NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE, *Canto dei Sanfedisti* in *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, Rare, 1972, poi in *Cicerenella*, Ricordi, 1975.

bande di briganti anti-francesi durante la guerra del 1799 e precede, in area italiana, la diffusione di *rataplan*. Nella prima strofa si avverte un diverso tipo di organizzazione dell'esercito:

A lu suone d'ê grancasce
viva viva 'o populo vascie,
a lu suono d'î tammurielli
So' risuorte 'i puerielle.
A lu suono d'ê campane
viva viva 'i pupulane,
a lu suono d'î violini
morte a li giaccubbine!
Sona sona
sona Carmagnola
sona li cunsiglie
viva 'o rre cu la famiglia.

Grancasce, tamburelli, campane e violini sembrano muovere una massa molto più disordinata, e gli strumenti possono avere anche un significato simbolico. La *grancascia* richiamerebbe il suono delle truppe regolari, i tamburelli quello degli irregolari, le campane il clero e i religiosi, i violini la componente nobile e borghese associata però ai giacobini. Da notare nel ritornello il richiamo alla *Carmagnole*, canzone e danza rivoluzionaria del 1792 che prende il nome dall'omonima località del Piemonte.⁵

L'11 febbraio 1840 al teatro dell'Opéra-comique debutta la *Fille du régiment*⁶ di Gaetano Donizetti, su libretto di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jean-François Bayard. Il 3 ottobre dello stesso anno l'opera debutterà alla Scala di Milano con libretto di Callisto Bassi. Protagonista dell'opera è la vivandiera Marie, figlia del capitano che in passato aveva comandato il reggimento. L'azione nel testo francese si svolge in Tirolo, durante l'invasione napoleonica del 1805 contro gli austriaci. Dopo gli anni 1848-1849 la rappresentazione dell'opera di Donizetti venne ostacolata e riprese con regolarità solo dopo il 1861. Ne *La figlia del reggimento* è presente un *rataplan* cantato in trio tra Marie, Tonio e il Reggimento che è un vero e proprio inno militare:

Rantanplan! rantanplan!
Plan!
Vive la guerre et ses alarmes!

Il 5 febbraio 1847 va in scena al Teatro della Pergola di Firenze il *Birrajo di Preston* di Luigi Ricci su libretto di Francesco Guidi. La trama del melodramma è anche in questo caso di carattere comico militare e riprende il modello donizettiano.⁷ Con la *Figlia* il *Birrajo* condivide anche il destino di non

⁵ Anche nella *Carmagnole* si richiama il suono delle armi, questa volta quello del cannone: «Madam' Veto avait promis / De faire égorger tout Paris / Mais son coup a manqué / Grace à nos cannoniers. // Dansons la Carmagnole / Vive le son / Dansons la Carmagnole, / Vive le son du canon!», H. HUDDE, *L'air et les paroles. L'intertextualité dans les chansons de la révolution*, in *Intertextualité et révolution*, «Littérature», 69 (1988), 46, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_69_1_1456.

⁶ Per le vicende della *Figlia del reggimento* come del *Birrajo di Preston* si farà riferimento a F. IZZO, *Comedy between Two Revolutions. Opera Buffa and the Risorgimento, 1831-1848*, «The Journal of Musicology», XXI (2004), 1, 127-174.

⁷ «Il successo che la nuova Opera ottenne jeri sera (5 corrente) fu di tutto splendore: meno un terzetto che per le parole e la per la situazione ha il torto di ricordare il famoso terzetto del Ratanplan nella Figlia del Reggimento [...]» in «Il Figaro», XV (1847) 52,

essere stato rappresentato dopo il 1848-1849.⁸ Anche il *rataplan* di Guidi ci presenta la coprotagonista Effy, in trio con il protagonista Daniel e il sergente Tobia, che intona un canto militare:

Plan, plan, plan, plan, plan
[...]
In un momento
Ho già imparato:
Del reggimento
Sembro un soldato...
Io coll'esercito
Potrei marciar.
[...]
A me date una spada, un moschetto
L'ardimento del prode ho nel petto:
Alla guerra, alla guerra corriamo,
Del bel sesso l'onore difendiamo!
Marche... allons..., en avant! en avant!⁹

Nel 1861, appena eletto deputato del nuovo Parlamento italiano, Giuseppe Verdi ricevette la richiesta di comporre un'opera da parte del Teatro Imperiale di San Pietroburgo. L'opera venne composta su libretto di Francesco Maria Piave a partire dal *Don Alvaro o la fuerza del sino* di Ángel Saavedra duca di Rivas¹⁰ e venne rappresentata per la prima volta il 10 novembre 1862. Il libretto verrà ritoccato nel 1869 per l'intervento di Antonio Ghislanzoni.

La zingara Preziosilla, un personaggio secondario rispetto allo sviluppo della trama, interviene due sole volte sulla scena. Nell'atto II invita i presenti ad arruolarsi nell'esercito con un inno alla guerra:

PREZIOSILLA Viva la guerra!
[...]
PREZIOSILLA Al suon del tamburo,
al brio del corsiero,
al nugolo azzurro
del bronzo guerriero;
dei campi al sussurro
s'esalta il pensiero!
È bella la guerra,
è bella la guerra!

Nell'atto III Preziosilla torna in scena per incitare gli animi dei soldati demoralizzati, prende un tamburo e intona un *rataplan*:

Rataplan, rataplan della gloria
nel soldato ritempra l'amor;
rataplan, rataplan, di vittoria

<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviever/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1847FIG&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1>.

⁸ Ispirazione questa per Andrea Camilleri che proprio ne *Il birraio di Preston* racconta di una rappresentazione dell'opera a Vigata per volontà del nuovo prefetto dopo l'unità d'Italia, cfr. A. CAMILLERI, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995.

⁹ L. RICCI, *Il birraio di Preston*, libretto di Francesco Guidi, Milano, Francesco Lucca, 1847, Atto II, Scena VIII, <https://archive.org/details/ilbirraiodiprest00guid/page/6/mode/2up>.

¹⁰ Sulle vicende della composizione della *Forza del destino* come per l'analisi delle figure di Marie e Preziosilla seguono P. CAMPONOVÒ, «È bella la guerra! Evviva la guerra!»: *Preziosilla reclutatrice nella Forza del destino*, «Gilgamesh», I (2016), 1, 177-190, DOI: 10.13130/2531-9515/7779.

questo suono è segnal precursor!
Rataplan, si raccolgon le schiere;
rataplan, son guidate a pagnar!
rataplan, rataplan, le bandiere
del nemico si veggon piegar!
Rataplan, pim, pum, pam, inseguite
chi le terga, fuggendo, voltò...

Paola Camponovo dimostra, anche con l'analisi dei bozzetti dei costumi di scena, come la figura di Preziosilla non sia quella di una generica zingara ma si tratti di una vivandiera che come Marie vive insieme all'esercito e porta le insegne del battaglione. Il valore guerriero, e dunque morale, di Marie, di Effy, di Preziosilla fa parte di un processo di valorizzazione del ruolo femminile nell'esercito del XIX secolo che supera le ambiguità, le allusioni e la licenziosità del precedente repertorio dei *vaudeville*.¹¹

Tra Donizetti e Verdi si diffonde in Italia un altro rataplan in cui si parla di una donna che accompagna l'esercito. In questo caso si tratta di un brano popolare conosciuto come *La bella Gigogin*. Pietro Gori la raccoglie nel *Canzoniere nazionale* (1883) con il titolo *Dagbela avanti un passo*¹² e la introduce con queste parole che la riconducono alla tradizione dei *vaudeville*:

In seguito alle vittorie italo-franche, liberata dal giogo austriaco la Lombardia, Vittorio Emanuele e Napoleone III fecero il solenne ingresso in Milano, accolti con indicibile entusiasmo da quei popoli redenti. Al momento dell'ingresso le fanfare francesi suonarono la canzone che segue, divenuta subito popolarissima e per la musica e per le parole.

L'episodio raccontato da Gori si riferisce all'ingresso delle truppe di MacMahon nel 1859 ma la canzone era stata presentata in realtà nel 1858 al Teatro Carcano ed era il frutto di un ignoto paroliere e della musica trascritta da Paolo Giorza che non può rivendicarla completamente come sua e quindi sulla copertina del foglio stampato da Ricordi viene presentata come «Polka per pianoforte sopra motivi di canzoni del popolo milanese ed a lui dedicata». ¹³ Il testo si apre secondo i canoni del rataplan ma passa poi a raccontare di Gigogin e della sua indipendenza e:

Rataplan!... Tamburo io sento,
che mi chiama alla bandiera.
O che gioia, o che contento!
Io vado a guerreggiar.
[...]
Oh la bella Gigogin
col tro-mi-le-ri-le-rà!
Là va a spass col so spincin
col tro-mi-le-ri-le-rà.

¹¹ E. BITTASI, *La vivandiera: una presenza femminile «ai margini» della battaglia*, in C. CIPOLLA (a cura di), *Il crinale dei crinali. La battaglia di Solferino e San Martino*, Milano, FrancoAngeli, 2009, 404-416; G. MIHAELY, *L'effacement de la cantinière ou la virilisation de l'armée française au XIX^e siècle*, «Revue d'histoire du XIX^e siècle», Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle, XXX (2005), <https://doi.org/10.4000/rh19.1008>.

¹² P. GORI, *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, Firenze, Salani, 1883, 575-577. Interessante per la biografia dell'autore della raccolta, conosciuto come anarchico e autore in esilio della canzone *Addio Lugano bella*, la dedica: «A Umberto I di Savoia / Re d'Italia / Il poema nazionale / 1814-1870 / Pietro Gori / consacra».

¹³ P. GIORZA, *Dagbela avanti un passo*, Ricordi, Milano, senza data. La datazione al 1858 della stampa può essere fatta tramite un catalogo di «Nuove pubblicazioni Ricordi» dove si dice che «La detta Polka fu eseguita ultimamente nei concerti della Banda Civica al Teatro Carcano» pubblicato nella «Gazzetta Musicale di Milano», anno XVI, n. 51, 19 dicembre 1858, 408.

Di quindici anni facevo all'amore...
Daghela avanti un passo,
delizia del mio core!

A sedici anni ho preso marito...
Daghela avanti un passo,
delizia del mio core!

A diciassette mi sono spartita...
Daghela avanti un passo,
delizia del mio core!

L'introduzione con il rataplan rimane nell'interpretazione dei Gufi¹⁴ ma in altre, come in quella di Gigliola Cinquetti¹⁵ viene rimosso, quasi a cancellarne l'origine di canto militare.

Un ulteriore *Rataplan delle camicie nere*¹⁶ viene composto durante il ventennio, ma a risultare decisamente fuori tempo massimo è il brano presentato al Festival di Sanremo del 1953 da Giorgio Consolini e Gino Latilla con il Doppio Quintetto Vocale, *Tamburino del reggimento*:¹⁷

Sei caduto col reggimento,
ma, nell'aria, risuona un canto:
rataplan... rataplan...
Tamburino, nei nostri sogni,
tu ritorni coi tuoi compagni...
rataplan... rataplan...
All'assalto incitasti loro
e, con loro, cadesti, tu,
Tamburino, medaglia d'oro
che nessuno ricorda più...

Testo e musica sono di Deani, al secolo Piero Leonardi, e il brano si rivolge completamente al passato perdendo sia l'ironia dei rataplan per bambini sia il tono combattente che era stato di Donizetti e Verdi. Il tempo del tamburino è passato e tutto si sposta verso un piano nostalgico che si affianca a quello di *Vecchio Scarpone* presentato da Consolini e Latilla a Sanremo nello stesso anno e arrivata terza. Jacopo Tomatis in riferimento a questi e altri brani delle prime edizioni del Festival di Sanremo dice che

Sono brani nuovi, ma che nascono – nella percezione del pubblico e nella volontà degli autori – già vecchi: oggetti nostalgici e di gusto passatista. Ogni genere musicale, in fondo, può essere interpretato come una «tradizione inventata», ma ciò è vero a maggior ragione per la canzone italiana, che si struttura in riferimento a un passato impreciso e idealizzato, offrendo l'illusione di una continuità con esso.¹⁸

¹⁴ I GUFÌ, *La bella Gigogin*, in *Milano canta n°2*, Columbia, 1966. Su YouTube è disponibile una versione teatrale dell'esecuzione: <https://www.youtube.com/watch?v=BzCzC-RSAoQ>.

¹⁵ G. CINQUETTI, *La bella Gigogin*, in *Cantando con gli amici*, CGD, 1971. G. CINQUETTI, *Qui comando io / La bella Gigogin*, CGD, 1971.

¹⁶ D. SERRA, *Rataplan delle camicie nere*, La voce del padrone, 1935.

¹⁷ G. LATILLA, A. TOGLIANI, *Tamburino Del Reggimento / La Pianola Stonata*, Cetra, 1953.

¹⁸ J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore - Feltrinelli, 2021, 85.

La produzione popolare del periodo pre e post-unitario è chiaramente legata alle guerre di indipendenza ma iniziano a emergere anche altri canti sociali, soprattutto in ambito di lavoro.

Tra i minatori che scavano la galleria del San Gottardo, opera realizzata tra il 1872 e il 1882, nasce *Ta pum*,¹⁹ che verrà modificata nelle trincee dell'Ortigara e diventerà uno dei canti più celebri della prima guerra mondiale:

Maledetto sia il Gottardo

Dalle sei, le sei e mezza
minatori che va a lavorà
ta-pum ta-pum ta-pum
ta-pum ta-pum ta-pum

Pena giunti all'esercizio
sette colpi son scoppià
ta-pum ta-pum ta-pum
ta-pum ta-pum ta-pum

Maledetto sia il Gottardo
gl'ingegneri che l'anno traccià
ta-pum ta-pum ta-pum
ta-pum ta-pum ta-pum

Ta pum²⁰

Venti giorni sull'Ortigara
senza il cambio per dismontà.
ta pum! ta pum! ta pum!
ta pum! ta pum! ta pum!

E domani si va all'assalto,
soldatino non farti ammazzar.
ta pum! ta pum! ta pum!
ta pum! ta pum! ta pum!

Quando poi si discende a valle
battaglione non hai più soldà.
ta pum! ta pum! ta pum!
ta pum! ta pum! ta pum!

L'interpretazione tradizionale e sostenuta da Bruno Pianta attribuisce il suono 'ta' all'impatto del proiettile avvertito prima del suono 'pum' prodotto dal fucile Mannichler austriaco. Una volta chiarita l'origine come canto di miniera bisogna proporre altre ipotesi. Glauco Sanga suggerisce di associarlo al suono dei tamburi in un canto militare ottocentesco, ma i tamburi, abbiamo sentito, fanno rataplan, e in Verdi i colpi di arma fanno 'pim, pum, pam'. La mia modesta ipotesi è che si tratti in origine dell'effetto dell'innesco della mina, 'ta', seguito dallo scoppio e dal rimbombo nella galleria, 'pum', ma che venga poi 'sentito' anche dai soldati in trincea adattandolo al proprio contesto.

¹⁹ Per il testo della canzone dei minatori e le sue evoluzioni e interpretazioni seguo C. SANGA, *Le metamorfosi dei canti dei minatori*, «La Ricerca Folklorica», 71, La cultura dei minatori delle Alpi (2016), 221-229, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26631931>.

²⁰ Per il testo di *Ta pum* seguo il sito web di un progetto per il centenario della Prima guerra mondiale, dedicato fin dal nome alla canzone e ha il merito di presentarne diverse varianti, ma che raccoglie l'ipotesi di una composizione d'autore, rivendicata dall'ardito Nino Piccinelli: <https://www.tapum.it/chi-siamo/la-canzone.html>.

Una linea diversa da quella militare è quella delle armi, soprattutto pistole, all'interno dei rapporti di coppia. In *Teresa non sparare*,²¹ una canzone comica di Fred Buscaglione, la moglie spara con il fucile al marito fedifrago. Va inserita nel contesto della costruzione di una parodia del genere *hard boiled* americano, ma è notevole l'inserimento nella registrazione dal vivo di due colpi di pistola a salve, che 'suonano' finti:

Vigliacco!
Perciò, Teresa, ti prego
Non scherzare col fucile
Far così non è gentile
Ma lascia andar...
Teresa, no
Non mi sparar, ahi, ahi
Teresa mia, ti prego
Non sparar!

*Bang bang*²² viene composta da Sonny Bono per Cher nel 1966 e immediatamente tradotta da Guccini per l'Equipe 84²³ (e incisa nel 45 giri che contiene anche *Auschwitz*, e cantata anche dai Corvi²⁴ nello stesso anno) mentre Dalida²⁵, con traduzione di Alessandro Colombini e Miki Del Prete, incide una versione meno fedele all'originale. *Bang bang* riproduce il gioco di due bambini che con il tempo si innamorano, ma anche la metafora del colpo al cuore portato dalla fine dell'amore. Di seguito l'ultima strofa e l'ultimo ritornello delle tre versioni citate:

Versione Sonny Bono / Cher

Just for me the church bells rang Hey! Hey!
Now he's gone I don't know why
Sometimes I cry You didn't say goodbye
You didn't take the time to lie
Bang bang he shot me down
Bang bang I hit the ground
Bang bang that awful sound
Bang bang my baby shot me down

Versione Equipe 84 / Guccini

A vent'anni all'improvviso,
senza dir perché né dove
se n'è andata lei mi ha ucciso
come fosse un colpo al cuore
Bang bang, di colpo lei,
Bang bang, lei si voltò
Bang bang, lei se ne andò.

Versione Dalida / Miki Del Prete

Quando vedo intorno a me
dei bambini giocano
e poi fingon di sparare

²¹ FRED BUSCAGLIONE E I SUOI ASTERNOVAS, *Teresa non sparare / Frankie and Jhonny*, Fonit Cetra, 1955

²² CHER, *Bang Bang (My Baby Shot Me Down) / Needles and Pins*, Imperial Records, 1966.

²³ EQUIPE 84, *Bang bang / Auschwitz*, Ricordi, 1966.

²⁴ I CORVI, *Bang bang / Che notte ragazzi*, Ariston, 1966.

²⁵ DALIDA, *Bang bang / Il mio male sei*, Barclay, 1966. Il brano verrà pubblicato anche nel 33 giri *Dalida*, Barclay, 1967, che contiene anche *Ciao amore, ciao* il brano di Luigi Tenco presentato al Festival di Sanremo quello stesso anno e durante il quale il cantautore è stato trovato morto per un colpo di pistola.

come mi si stringe il cuor
Bang bang, rivedo te
Bang bang, che spari a me
Bang bang, quel suono sai
Bang bang, non lo scorderò mai.

La stessa rappresentazione figurata del colpo al cuore viene ripresa per esempio da Samuele Bersani²⁶ ma più recentemente in *Colpo di pistola* di Brunori Sas²⁷ il *topos* diventa realistico, mostrando una evoluzione della sensibilità rispetto al tema della violenza di genere:

Perché l'amore, l'amore è un colpo di pistola
L'amore, l'amore è un pugno sulla schiena
È uno schiaffo per cena
La-la-la-la-la-la
L'amore ti tocca appena.

Guccini rinuncia a rappresentare il suono dell'atomica: l'arma che distrugge l'umanità non può avere ascoltatori umani in grado di interpretarli, mentre i suoni che rimangono sono solo quelli della natura e destinati agli altri abitanti della terra. Lo testimonia in particolare il dittico *Noi non ci saremo*²⁸ e *L'atomica cinese*²⁹ in cui è evidente il modello di Bob Dylan e delle canzoni del movimento pacifista.

Noi non ci saremo

Vedremo soltanto una sfera di fuoco
Più grande del sole, più vasta del mondo
Nemmeno un grido risuonerà...
E catene di monti coperte di neve
Saranno confine a foreste di abeti
Mai mano d'uomo le toccherà
E solo il silenzio come un sudario si stenderà
Fra il cielo e la terra per mille secoli almeno
Ma noi non ci saremo, noi non ci saremo.
E il vento d'estate che viene dal mare
Intonerà un canto fra mille rovine

L'atomica cinese

Alzan gli occhi i pescatori verso il cielo così livido
Le onde sembra che si fermino
Non si sente che il silenzio
E le reti sono piene di cadaveri d'argento.

Il brano più rappresentativo del movimento pacifista in Italia, soprattutto in relazione alla guerra del Vietnam, è sicuramente *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*,³⁰ cantato da

²⁶ «Ma non pensarmi più, / ti ho detto di mirare / L'amore spacca il cuore! / Spara! Spara! Spara, Amore!», S. BERSANI, *Spaccacuore*, in *Freak*, BMG Ricordi, 1994.

²⁷ BRUNORI SAS, *Colpo di pistola*, in *A casa tutto bene*, Universal, 2017.

²⁸ Francesco Guccini inizialmente affida questa canzone ai Nomadi, cfr. NOMADI, *Noi non ci saremo / Un riparo per noi*, Columbia, 1966. La inciderà l'anno successivo in apertura di F. GUCCINI, *FolkBeat n° 1*, La voce del padrone, 1967. Insieme la riprenderanno in F. GUCCINI & I NOMADI, *Album concerto*, EMI, 1979.

²⁹ F. GUCCINI, *L'atomica cinese*, in *FolkBeat n°1*, La voce del padrone, 1967. Verrà ripresa anche questa in F. GUCCINI & I NOMADI, *Album concerto*, EMI, 1979.

³⁰ G. MORANDI, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones / Se perdo anche te*, RCA Italiana, 1966. Sulla ricezione politica della canzone TOMATIS, *Storia*, 316-318. Da segnalare la storia editoriale del brano di cui

Gianni Morandi su testo di Franco Migliacci e musica di Mauro Lusini nel 1966. Nello stesso anno della diffusione di *Bang bang* l'onomatopea si trasforma e se la pistola era legata a una dimensione di coppia la raffica di mitra 'ta-ta-ta' diventa subito un elemento politico e sociale:

Fu richiamato in America
Stop coi Rolling Stones
Stop coi Beatles, stop
M'han detto: «Va' nel Vietnam e spara ai Vietcong»
Ta-ta ta-ta-tan, ta-tan ta-tan-tan

La canzone venne ripresa da Joan Baez, cantante simbolo del movimento per i diritti civili negli Stati Uniti, che la registrò dal vivo durante un concerto a Vienna cantandola in italiano.³¹ Di questo brano esiste anche una strana traduzione-appropriamento in inglese, da parte di Pompeo Stillo, un cantante italo-americano. Pubblicata come *He was a guitar player and now plays machinegun in Vietnam*³² l'autore aggiunge a 'ta ta ta ta' anche 'ta-boom', a rappresentare le esplosioni:

Folk music, he with his friends
He play dead-ends
And now, and now, he doesn't play guitar
But play machining gun in Vietnam
He plays machining gun in Vietnam
Ta-boom, ta-boom
Ta-ta-ta-ta-ta-ta-boom

Nel 1996, legata al periodo delle bombe di mafia nelle città italiane è *La bomba*³³ di Daniele Silvestri nel doppio album *Il dato*. Il punto di vista è quello di una vittima innocente che in seguito all'esplosione perde l'udito, riprendendo il contrasto tra esplosione e silenzio che avevamo già trovato in Guccini:

Non c'era nemmeno un segnale
O il tempo di avere terrore
Soltanto l'odore bruciato di plastica
E un cielo che ha sbagliato colore
[...]
Ma tornando al presente,
C'è un rumore costante
Una nota stridente che ancora la mente scordare non può
È il regalo che ho avuto,
Da quel giorno per me il mondo è muto.

immediatamente circolarono due versioni, la prima ritenuta troppo *beat* dalla casa discografica venne ritirata e sostituita da una versione arrangiata da Ennio Morricone, cfr. *Discografia Nazionale della Canzone Italiana*, http://discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=245.

³¹ J. BAEZ, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, in *Joan Baez in Italy*, Vanguard, 1967. Notizie sulle registrazioni usate per l'incisione in *Discografia* http://discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=4325.

³² POMPEO STILLO & THE COMPANIONS, *A letter to my mother from Vietnam / He was a guitar player and now plays machinegun in Vietnam*, Saper Music / BMI, 1967.

³³ D. SILVESTRI, *La bomba*, in *Il dato*, 1996.

La bomba è anche l'arma scelta dall'*Impiegato*³⁴ nel *concept album* di Fabrizio De André, che racconta il percorso autolesionista di un borghese che aderisce alla lotta armata. Tutte le rivendicazioni, tutti i ragionamenti si concludono però nell'esplosione e nel suono privo di parole della sua disperazione:

C'è chi lo vide piangere un torrente di vocali
Vedendo esplodere un chiosco di giornali.

In direzione contraria, in un contesto di controcultura prossimo alla lotta armata, è *Gioia e rivoluzione*³⁵ degli Area che nel 1975 rivendicano un ruolo per le canzoni nello spazio del conflitto sociale:

Il mio mitra è un contrabbasso
Che ti spara sulla faccia
Che ti spara sulla faccia
Ciò che penso della vita
Con il suono delle dita
Si combatte una battaglia
Che ci porta sulle strade
Della gente che sa amare.

Così anche *La locomotiva*³⁶ di Guccini viene recepita più come canto di lotta che come tributo alle canzoni anarchiche e socialiste di Pietro Gori e di altri autori a cavallo fra Otto e Novecento. Questa relazione tra le armi e gli strumenti musicali arriva fino al 1980, quando esce *Brigante se more*,³⁷ composta da Eugenio Bennato per i Musicanova, il gruppo che eredita la ricerca della Nuova Compagnia di Canto Popolare. In questo testo, che Bennato rivendica come originale³⁸ i musicisti abbandonano gli strumenti per prendere le armi e combattere per la propria terra, ma senza un senso di appartenenza politica, prendendo distanza sia dai Piemontesi che dai Borboni:

Amme pusate chitarre e tambur
Pecchè sta musica s'ha da cagnà
Simme brigant' e facimme paura
E ca schuppetta vulimme cantà
(E ca schuppetta vulimme cantà)
E mo cantam' 'sta nova canzone
Tutta la gente se l'ha da 'mparà
Nun ce ne fott' do' re Burbone
A terra è a nosta e nun s'ha da tuccà

Il tema ricorre in *Vulesse addeventare nu brigante*, nello stesso album, ma questa volta addirittura il musicista vorrebbe diventare strumento per svegliare le masse, tornando alle formule di incitamento che abbiamo visto in bocca a Marie e Preziosilla:

Vulesse addeventare 'na tammorra, oi nennane'
Vulesse addeventare 'na tammorra, oi nennane'

³⁴ F. DE ANDRÉ, *Il bombarolo*, in *Storia di un impiegato*, Ricordi, 1973.

³⁵ AREA, *Gioia e rivoluzione*, in *Crac!*, Cramps, 1975.

³⁶ F. GUCCINI, *La locomotiva*, in *Radici*, EMI, 1972.

³⁷ Musicanova, *Brigante se more*, Philips, 1980 contiene sia *Brigante se more* che *Vulesse addeventare nu brigante*.

³⁸ «Allora *Brigante se more* è un brano di cui vado molto orgoglioso, soprattutto perché tutti sono convinti che sia un brano della tradizione napoletana e invece l'ho scritto negli anni settanta con Carlo D'Angiò», 24-09-2002. Una copia dell'intervista è recuperabile tramite Wayback Machine di Internet Archive: <https://web.archive.org/web/20070912164804/http://www.ilsannioquotidiano.it/article.php?sid=3008>.

Pe' scetare tutta chesta gente
Ca nunn' ha capito niente e che ce sta a guardà
Vulesse addeventare 'na bannera, oi nennane'
Vulesse addeventare 'na bannera, oi nennane'
Pe' dare 'nu colore a chesta guerra
Ca la libera 'sta terra o ce fa muri

Nello stesso anno 1980 però Edoardo Bennato, fratello di Eugenio, pubblica il *concept album Sono solo canzonette* dedicato alla lotta tra Peter Pan e i pirati. Nella canzone omonima canta «la chitarra era una spada / e chi non ci credeva era un pirata»³⁹ criticando con quel 'credeva' le posizioni della canzone militante.

L'allontanamento dai temi dello scontro sociale, il cosiddetto riflusso degli anni '80, avviene con canzoni come *Bomba o non bomba*⁴⁰ di Antonello Venditti e *Panama*⁴¹ di Ivano Fossati: «Di andare ai cocktail con la pistola non ne posso più» ma anche *Maracaibo*⁴² composta dall'interprete Lu Colombo e da David Riondino che racconta un'avventura esotica con storie d'amore e traffici d'armi nella Cuba di Fidel Castro:

Maracaibo
Balla al Barracuda
Sì, ma balla nuda
Zazà!

Sì, ma le *machine pistol*
Sì, ma le mitragliere
Era una copertura
Faceva traffico d'armi con Cuba
[...]
Sì, ma c'era Pedro
Con la verde luna
L'abbracciava sulle casse
Sulle casse di nitroglicerina.

In Fabrizio De André, e più in generale nella produzione cantautorale, le armi sono la più classica delle manifestazioni del potere come ad esempio in un testo come *Il pescatore*⁴³ «i gendarmi / vennero in sella con le armi». Una intuizione sulla trasformazione delle armi e degli strumenti di controllo del potere la offre invece Renzo Arbore in *La vita è tutta un quiz*⁴⁴ quando dice «tu nella vita comandi fino a quando / hai stretto in mano il tuo telecomando» nella sigla di apertura di *Indietro tutta* programma che voleva mettere alla berlina gli eccessi della televisione commerciale e del modello culturale che si imporrà dagli anni '80 in avanti.

³⁹ E. BENNATO, *Sono solo canzonette*, in *Sono solo canzonette*, Ricordi, 1980.

⁴⁰ A. VENDITTI, *Bomba o non bomba*, in *Sotto il segno dei pesci*, Philips, 1978.

⁴¹ I. FOSSATI, *Panama*, in *Panama e dintorni*, RCA Italiana, 1981.

⁴² LU COLOMBO, *Maracaibo*, Carosello, 1980.

⁴³ F. DE ANDRÉ, *Il pescatore / Marcia nuziale*, Liberty Records, 1970.

⁴⁴ R. ARBORE, *Sì, la vita è tutta un quiz*, in *Discaio meraviglioso*, Fonit Cetra, 1988.